

中　国　声　音　前　线




9/2005



人物

姚大钧

交流

录音设备选用

译文

Autechre 1999

现场

出神

新北京新声

中国声音小组

出版

李剑鸿 - 大戏文

PNF/Torturing Nurse - Splittail

Ronez - FEEDBACK

二零零五年九月@中国声音前线

姚大鈞
Dajuin Yao

姚大钧

声音艺术家 / 音乐制作人 / 艺术史研究员 / 策展人 / 乐评人 / 自由译者 / 电台主持人

Email： dajuin@gmail.com

原籍：安徽合肥

学历：

1977 淡江大学航空工程学系（肄业）
1980 台湾大学外文系 B.A.
1986 美国柏克莱加州大学 (University of California, Berkeley) 艺术史研究所 M.A.
1989 美国柏克莱加州大学 (University of California, Berkeley) 艺术史研究所 Ph.D. a.b.d.

现任：

（美国）Post-Concrete 唱片公司・制作人
（台北）台北艺术大学・科技艺术研究所・专任教授
（杭州）中国美术学院・新媒体艺术系・讲师
（北京）Zhonghaus 中国新媒体艺术推动联盟・委员
（北京）中国声音小组・总召集人
（台北）台北声音小组・召集人
（台北）文建会 2006/2008 台湾国际音乐节・企划委员
（台北）国际音乐展演联盟・委员
（北京）文景出版公司・「音乐现在」丛书・主编
（上海）「1968」杂志・音乐顾问
（台北）前卫音乐网乐评网站・主笔
（台北）DIALOGUE 建筑杂志・特约翻译

曾任：

（北京）「北京声纳 2003：国际电子音乐节」总策划 / 主办人
（台北）「台北声纳 2004：国际科技艺术节」总策划
（广州）南方都市报・专栏作家
（台北 / 中国）「前味音乐网」电台节目・主持人
（美国）新逻辑软体公司 SinoLogic Software・负责人
（美国）新逻辑艺文网・负责人
（台北）中国时报・开卷版「网路阅读」・专栏作家
（台北）大块文化出版公司・特约翻译

网站：

http://www.post-concrete.com/
http://www.sinologic.com/
http://www.sinologic.com/newmusic/
http://www.sinologic.com/yao/
http://www.subborg.com/
http://www.chinesenewear.com/

音乐现场演出：

2005 杭州，姚大钧 + 中国声音小组 + Stefanie Ku
2004 台北，台大回廊，Sainkho Namtchylak + 姚大钧
2004 杭州，第二层皮音乐节
2004 荷兰 Utrecht, Impakt Festival
2004 波兰 Krakow 音乐学院，个人专场
2004 比利时 Gent, 1000 Revolutions Per Second
2004 比利时 Brussells, RecyclArt
2004 巴黎，Nuit Blanche 艺术节
2004 广州，广州声纳国际音乐节
2004 台北，红楼剧场，台北声纳 2004 科技艺术节
2004 台北，河岸留言，Recorderz Night
2003 北京，藏酷，北京声纳 2003 国际电子音乐节
2002 旧金山， 964 Natoma 音乐空间
2002 旧金山， 7Hz 音乐空间
2002 洛杉矶， Beyond Baroque 音乐空间

多媒体艺术 / 电影配乐展演：

2005.11 「地听一号：南京」城市声音装置展（南京大学建筑研究所）
2005.4 洛杉矶亚洲电影节： One and the Same （作曲）
2004.10 美国圣地牙哥亚洲电影节： Red Blue（作曲）
2004 比利时，布鲁塞尔，Argos 音乐节：《看不见的城市 Invisible City》声音装置艺术
2003 马尔他，St. James Cavalier：《看不见的城市 Invisible City》声音装置艺术
2002 爱尔兰，贝尔法斯特音乐节：《看不见的城市 Invisible City》声音装置艺术
2002 台北诗歌节数位诗展：多媒体具象诗作品「多声部五言绝句」、「面对古人」
2001 德国 World Tune Project 世界声音装置展

唱片出版：

2005 《Beijing Phonomena 北京声音现象》(Post-Concrete)
2005 《Silver Tablet Bridge: A Sound Event 银锭桥声音事件》(Post-Concrete)
2004 《One Love》慈善专辑
2003 《China: the sonic avant-garde 中国声音前线》(Post-Concrete)
1999 《Cinnabar Red Drizzle 丹红的细雨》(Post-Concrete)

发表文字：

主要音乐文字发表於「前卫音乐网」
http://www.sinologic.com/newmusic/

南方都市报·「重听」专栏。广州，2004 起。
「虎视耽耽：西方凝视下的中国新音乐」，「周末画报」。北京 / 广州，Jan. 2003
「电子原音音乐？简介前卫音乐的主流」，「表演艺术」杂志。台北，Mar. 2002
「新新前卫电子音乐：最近五年地下先锋电子音乐剖析」，「摇滚客」杂志。台北，2000
中国时报·开卷·「网路阅读」专栏。1999 -2000
「网路，未来的书法」，《联合文学》，1999 年七月号



投身於声音艺术的机缘?

一切都很自然，有如注定的，没有什麼特别的事件或人的影响。若要自我解剖的话，七十年代的时代精神是主要的关键；准确说应是七十年代前半。七十年代的音乐除了内容广度惊人，在性灵的意识深度上更是绝後，像 Koln Concert, Live/Evil, 乐之道 (Gaku no michi)，Mahavishnu Orchestra, Stephan Micus 这些都是历史上音乐艺术之底线，那是人类精神的一个集体颠峰状态。即使在台北这种封闭的环境，我还是能感受到外界的时代洪水。我承认自己纯粹是七十年代的产物；空间座标限制不了我，但我绝对是被那个时代定义的。而另一方面，这个社会对新音乐的持续打压与彻底拒绝，企图否定它在世上的存在，录音与文字在当时几乎完全不可得，这种绝对禁忌的诱惑、密教般的心心传印，也有可能是激起我更强兴趣的关键吧。

反正，打从高中开始不听课，整天不是玩摄影找唱片读音乐书就是在学校乐队里混，大学四年更是基本没上过课，像信了什麼教似的搞前卫音乐（其实高中起就已经是完全 full-time 弄音乐了）。今天回头看去，其实那就是声音艺术，只不过当时还没这个名词。那时我们接触不到电子乐器，所以只好用各种传统乐器，但尽量用反传统的发声法，甚至自己做乐器、做鼓。当然，那时读到听到的前卫音乐给了我很大的动力和启发：Stockhausen, Michael Ranta, Anthony Braxton, Jean-Claude Eloy, Cage, Takemitsu, Xenakis, Mauricio Kagel, Heinz Holliger, Vinko Globokar 等等诸多前辈。其实那时连 Keith Jarrett, Miles Davis, Mahavishnu 都是前卫的，纯性灵的，美学的。很早就知道自己要投身前卫艺术，而注定要作音乐因为它是所有艺术中最神的，因为它彻底抽象，无形。

从求学经历来看，你并非所谓的科班出身，但你的创作精神则归为学院派。谈一下你的音乐创作态度。

这话听来很伤感情呀（笑），我的创作精神怎会是学院派呢？要是真的了解学院派的作品和人的话，会知道我彻底不是。不属於任何党派，从来不太参加任何定形的流派或组织，所以身份向来很模糊（笑）。当然，我也理解你这麼说的原因，你可能把学院派看成较严肃认真的，而把非学院派看作是较随意、尽兴、即兴的。但那是一种误解。此外，若将学院派视为是强调理念的表达，而将非学院派看作只注重恣意宣泄情感的话，那也是过份抬高了学院派，也不公平地贬低了非学院派。

至於我的创作态度，就是重精神、情绪、境界、气韵；坚持在这些项目上面创新，而不是求形式或技术的表面新鲜。它可能同时在理论意义层次上也有很多活动（许多坚持或讽刺搞笑），但那不是首要条件，只是个人偏爱的多重复杂性而已。

如何看待非学院派的声音？

嗯，我不认为大家应该在意或执著於学院／非学院的区分。过去的学院是有一定的优势的，比如设备，器材，资讯，师资，环境。而今天不然，甚至相反。除掉这些客观条件，剩下的就只是凭各人的创造力了，没别的。我们应该回到音乐作品本身。

真正的音乐不分学院与非学院。音乐只有能打动人与不能打动人的分别。不过，几十年来世界各地最原创的前卫音乐或任何音乐，都不是出自学院。现在更是如此。今天最不关心音乐大方向、不向前迈进的往往是音乐学院。

具象声音的意义？

具象声音本身毫无意义，唯有放在艺术的语境中才能生出意义。即使如此，那意义也是因人（作者与听者两方）而异：无趣的艺术家作出的声音还是无趣的，没有好奇心的人听来也是白听。

以当前这个局势，因为全球音乐历史走向的关系，有些人可能会强调甚至吹捧具象声音，但我认为那是误导人的。具象声音本身并没有太多优势或优点。具象声音搞得不好的，要比抽象音乐（传统的音符音乐）无聊难听多多。因为它整个运作的机制不是像抽象音乐那样依靠声响在物理上的和谐愉悦的保证。具象声音的机制主要是靠艺术理念、文化意义与论述、及符码指涉系统。因此，在深层来说，具象音乐其实是比较抽象的（理念的），传统音符的抽象音乐反而才是具体的（这里的具体是指身体的实际动物本能对和谐音波的物理与心理感应）。也因此，整个西方艺术音乐的传统可以完全靠“绝对音乐 absolute music”支撑那麽久（而不用像中国人那样靠“标题音乐 program music”来维持），会伸入永恒，因为它的声响与理性结构系统本身就可以提供并保证肉体与精神的爽快。

具象的声音，作得好的话，当然也可以提供肉身的快感，但不论如何，它有太多的附加物、音外之物，太多需要思考分析的东西，就因为它强烈的指涉性。所以，对作者与听者来说，都很不好搞。当然，它的趣味与无限可能性也就在於此。

中国声音小组成立的初衷和发展的可能性？声音小组和录音艺术的区别？

成立初衷在於研究与品味中国声音实体。因为中国人的声音太好玩了，与外国世界完全不同。至於发展可能性，无法预测也不可限量，因为任何人都可参加，它的组织结构与美学态度完全开放，未曾自我设限，因此一切都是可能的。小组的成员大多都是或已变成电子音乐创作老手，因此他们也绝不只是录录音、放放音而已。

中国声音小组的工作与国外绝大多数录音艺术的区别：中国声音小组主要关注人本声音，对象是人，人的生活，而非自然界的山川河流动物植物或无机物的声音现象。後者我们当然也可以包括，但绝不限於此。

中国声音如何定义？

中国人发出的声音。

CSU 第一次演出後，李如一说你觉得这次演出不够理想，能不能谈一下问题所在？

准确地说，杭州五月二十六那次并非中国声音小组第一次演出。在“北京声纳”里我与八股歌的合作所演的其实就属於中国声音小组的范围。更早我在国外也演出过。只不过这次在杭州是打著这个名号而已。

这次主要是演出者在现场的心境完全没能进入情况，开始两三分钟後就想离台，因为酒吧观众的高声谈笑让我们无法听到自己的声音，有兴趣的观众也无法专心。毕竟这不是音乐演出，内容就是声音、对声音的认知体验，内容就在一个听字。而外界高声的干扰和对声音的不尊重，与我们整个态度是相冲突的。这就好像在大太阳底下放电影，白搭。

所以，下次遇到酒吧场合我们会改演高音量的暴音内容。（笑）

CSU的现场表演，存在著许多不同声音时空的相互叠交，是否能把这种现象看作一种声音的释意？亦或这种交会在试图创造声音本身信息之外新的意义？

都可以，也都有。可能性是无限的。中国声音小组的现场是可以很活，很爽的，可以很具象，也可以很抽象，但这前题得要有个安静的表演场地，愿意仔细听的好奇耳朵。

声音的意义必须交给听者自由诠释，而作者更可以去作多重隐含。在这点上我坚决反对具象音乐之父 Pierre Schaeffer 的“还原聆听”(reduced listening) 理论主张（他认为声音就只应当作物理声响听，不应该不可以去辨认它的音源，要接断声音外的一切联系，更别提去联想它的各种含意了）。

关於具象声音的再创作，其实有多种可能，绝不是采录和再现而已。比如，每小段录音虽然有它自身的时间／空间的原本现实，可称为“局部叙述”，然而你若给它们一个大的架构，它们就可以构造出一个宏观叙述，讲的是另外一个层次的事情。也可以说，两段声音，若是排比得当，可以产生新的别的第三种意义。举个例子，我在“丹红的细雨”里写的那首“书写声音书写”基本就是这样的作法。我用了基本上未经调变，没有修改的打字、拓碑、争辩汉字的形音的电话录音，不同背景的人谈写作经验的谈话录音，等等，它们都有各自局部叙述的可听性和趣味，而作曲者的宏观叙述其实是对用声音来书写／创作这个行为的後设式的自省。另外，比如，最後那一段十几分钟长的上海与台湾间的电话拦截录音内容，配上调变过的冲天炮的响声，除了表层的噱笑之外，对我来说是影射当时的台海飞弹危机，更是反映两岸之间持续的不了解、不信任、与轻视（在那段电话对白里主要是台湾对大陆单方向的）。

有否考虑过把CSU作为文献唱片出版的计划？

一开始就有。比如“北京声音现象”双 CD 专辑和“银锭桥声音事件”都是计划了多年的唱片，後者也早已制作完成多年，等著出版。另外上海声音小组也有东西要出版。出版唱片，对於我是最重要的事，其他一切我都无所谓，我对演出没太多兴趣，但出版唱片成本太高，个人很难负担。

从你的作品《丹红的细雨》可以听出你对中国语言的迷恋，也可以说是一张中国精神贯彻的作品。在当代世界艺术文化潮流中，各种各样的东方主义和中国元素也成了时髦的玩意。谈一谈‘中国’二字在你创作中的意义？

事实上，在创作时中国这个观念在我脑中并没出现过。但是自己民族的文化传统却是我一直热爱和专心研发的；恰好我自己的文化传统就是中国传统，如此而已。我玩过杂七杂八的东西，但是大约从 1979 年起从未间断地研究的就是中国艺术史，它的内容出现在我的语言中也是最自然不过的，但也不一定会出现（我也常有“脱汉”的暇想）。其实用自己最熟悉的元素创作是最正常不过的；自己人不玩自己的元素，可能反倒是个比较值得思考的题目。

不过我必须解释一下，我对汉文化里许多元素的兴趣是出於具体相互比较之後的结果，并不是出於先验的民族情绪。因为长在一个全球化的时代（这的确是个很旧的词和概念），我当时接触的东西多半先是洋玩意，我的孩时偶像全是白人黑人，这可能跟大家今天差不多。当时我是先接触西方行为艺术、荒缪剧场，後来才看到郭熙、范宽的。是先体验过巴赫到许铎克豪森到 King Crimson 的伟大之後好多年才开始迷程砚秋、张君秋，而昆曲妙处又是在听京戏之後好多年，在国外的时候才真的懂的。文化的价值跟世上任何价值一样，唯有对照比较之下才能显现出来。另外，我有兴趣的是汉文化，它是跨时间的，跟此刻的哪个国家或政体并没有关系，实际上心里可能活在先秦或明末的时候更多些。

2003年北京声纳在中国声音的发展中意义重大。给我们讲一下从筹办到整个活动结束的一些情况？

“北京声纳”的目的是透过大尺度的事件作到激活中国前卫音乐的发展，向国际宣示中国前卫音乐参加全球进程。在更具体的层面上说，我们的目的一是让前卫音乐在国内正当化，二是透过与国外已公认的大师同台演出，让国内年轻艺术家的地位正当化。我知道大部份年轻创作朋友都坚持著地下这个概念，我直到几年前也一直坚持地下作风，不过後来我觉得在这个烂时代，坚持地下有时没什麼意思，要作成事，有时不得不抛头露面。

北京声纳筹办得极其辛苦，从 2001 年 10 月起，费力折腾了整整两年。最早我邀请丘汉英和我一起规划整个活动内容。

找经费赞助主要是由八股歌（富钰、贾海清）和郭阳（数码艺术杂志）负责，他们三人在两年内付出了极大的心力，也是前期制作人。李如一在最後阶段也加入帮忙找资金。当时我们对於国内的商业赞助可能性过於乐观，把活动规模定位定得太大，大家拿著我写的一百页的企划书，结果四处碰壁，所有我们接触过的国内企业全都认为这个活动「太黑暗」、「不健康」，无法对各公司的产品销量产生直接的好处。这是因为国内企业没有赞助文化活动的观念，其实那是一种最好的无形广告，像国外的很多新艺术、前卫音乐的大型活动都是由 Levi’s, Nokia, Coca Cola, Shiseido 资生堂这一级的大型品牌赞助的，受益的是品牌整体形象，不是当下销售量的直接增加。反正，这个品牌形象观念和风气目前在国内还没跟上。

在这筹款过程中，大家的心情长期的在希望和绝望之间剧烈摆荡，是很大的情绪折磨。2002 年底赞助之事正式无望。到 2003 年初，我想想，艺术的发展毕竟不能操控在商人手中，於是正式决定自己来主办，演出规模减半，减掉 Biosphere, Pan Sonic, Granular Synthesis 这些大团体，时间定在 4 月 18,19，并向所有艺术家发出正式通告。不巧 SARS “非典”随後爆发，虽然当时国内尚未公布疫情，并不知有非典一事，但在国外已能看出事态必将严重恶化；所以虽然几位国外艺术家像 Lopez, Randy 的机票都已经买好了，活动一切准备就绪，剑已在弦上，但基於所有参加者，尤其是观众，的安全考量（因为国外艺术家都会经过当时最严重的疫区香港入境），我只好於最後一刻，3 月 31 号，作了决定，通知大家取消声纳音乐节。

“非典”风暴过後，我谨慎评估情况後决定迅速重整旗鼓在秋天举办北京声纳，因为再入冬又不行了。由於决定的时间仓促，原来演出人员中极重要的 Francisco Lopez, Carl Stone, Naut Humon 因日程冲突，忍痛退出。这次主要费用全部由曹志涟和我自己负担，还有一些费用是由负责的朋友们自己付了。同时也得到所有参演艺术家的谅解与支持，在旅费和住宿之外，仅支付外地艺术家极低的象徵性的演出费。

让我感动的是，音乐节的实际制作还靠了无数热血乐迷朋友们的完全无条件的义务支持，包括李如一、颜峻；甚至朋友的朋友。我们之间从来没开过会，甚至没有集体协商，从来没谈过为何而作之类的问题；全凭著大家心里同时深感这事应该作、必须作的这股默契去克服一切问题，这种一起奋斗的感觉真的很难忘。

还有我特别特别感激「藏酷」艺术中心的负责人林天放，若没有她一手顶天，这个音乐节根本不能上演。另外还有广州、武汉、安徽各地来的以及北京本地的朋友们幕後的奔走和默默的奉献。

其实除了台上的演出之外，我觉得这个活动的台下和幕後的意义，也同样重要，而且更让人兴奋。我想这是参加的人都感觉到的。它其实是全国先锋音乐乐迷和乐手极其难得的大规模聚会。好多人从杭州、广州、哈尔滨、甚至开封赶来。大部份都是在网上很熟悉的多年老友，却是第一次见面。它其实是一次愉快的大 party。

因为没人知道结果为何，台上、台下会发生什麽事，使得北京声纳 2003 有股非常特别的味道，那种很清楚的悬疑感、激动，无法形容。

虽然整个活动在没有一分赞助的克难情况下制作完成，但我们从演出艺术家名单，到音响设备、场地，没有一处作了质量上的妥协。我们可以住最差的破旅馆，但是演出的音响效果绝对要求一流。

另外，这是第一次摆明了以声音作艺术，而非作音乐，也不是以音乐作艺术。我听说有人批评我与八股歌的演出是只有文化，没有音乐。这本来好像打算要算是负面的批评，但其实批评者已经真正听懂了，只是不自觉而已；因为我们要作的根本就是文化，根本不是音乐。很遗憾地，“音乐”这个词在今天的意义不大。

总体来说，这次活动出奇的完满顺利，没有任何遗憾；这是所有参与者集体合作的结果。演出结束当晚，曹志涟和我异口同声的感叹：这样的盛况与激情不会再有的。当时虽然我已经在筹划下面紧接著来的演出阵容更强的台北声纳 2004，但是我们心里都明白这次北京声纳的特殊性。直到最近和一些参与过北京声纳的朋友聊天，大家还在感叹、怀念那次活动的高昂情绪还有演出人员水准确实很难再达到等等。我想这里面有太多的历史情绪。



你带领中国声音小分队参加了法国白夜艺术节。这也是中国声音艺术在国际舞台上的首次呈现。作为小队长，谈一下你对带领小分队走向国际的感想。

固然以前也有个别艺术家在国外演出，但在目前初步阶段，集体的活动可能更重要吧。巴黎那次活动效果不好，不是演出本身的问题，而是因为那次活动本来就是全城狂欢，不是音乐演出，演出没有受到应有的尊重。不过在其他欧洲城市特别好，尤其是比利时的根特和布鲁赛尔，观众聆听的气氛非常 intense，极认真，很有共鸣。几位艺术家也因而获邀在 Sub Rosa 公司发表作品。

我认为在目前阶段，我们新音乐的输出开始变得很重要。过去，我们总是专注於输入：引进与学习技术、作品、演出；都是单向流动，直流。但现在由於国人的创作渐渐开始成熟，部份创作已达国际水准，应该提出来让全世界认知，成为双向的真正“交流”。很多人认为中国人目前的东西还超不过洋人的范围、还差得很远、我们没有东西（尤其技术）可提供给国外乐坛。不过我不这麼认为，我觉得中国人已成为世界前卫音乐社区的一员，而且更有自己的特性，虽然可能定形还早，但这个特性其实已经萌芽，且是处於一个快速的突显化发展过程之中。

如何看待国内的声音艺术发展，和对年轻创作者的一些建议。

国内先锋音乐或说声音艺术这两年来的发展非常火热。这一点对於部份国人来说可能感觉有点爆出冷门，但其实这就是我在 2002 年底写的一篇文章中所暗示过并大力推崇的。只不过当时那篇《虎视眈眈》发表得有点过早，有些读者不明白我文章中所说的中国下一代的先锋音乐「呼之欲出」、即将与世界接轨，指的就是今天这些年轻创作者，今天的这个局面。写那篇文章时（其实那篇文章只是主编命题之作，不是我自己的主意）我特别有感触，因为刚刚编辑完成“China - the sonic avant-garde 中国声音前线”那套唱片选辑；而且我当时是从全球的角度在研究整体中国人新音乐圈的发展。

当时国人在当局者的语境里可能并不知道有这种势力在地下形成气候，而且可能个别创作者各自也察觉不到整个大环境所处的发展阶段。但从全球视野的大方向来看，其实已经很清楚，即，长年来阻止中国人参与新音乐创作的几个障碍已经在二十一世纪的头几年完全被革命掉了：作品阻隔、资讯阻隔、音乐学院、资源独占。这个大扭转的关键当然就是个人电脑与网络的普及，它打破了这一切。现在的局面终於是真正的平权，一切凭创作力和真本事。

好多年来我就觉得当前的全球尖端新音乐已经破产。我们需要新血，更需要文化因子的加入。一直缺席的中国人的参与是全球乐坛所期盼的（这无关东方主义），毕竟一个地球上四分之一的人从来不参加的奥运会久了也是要让人感觉乏味的。

前卫／先锋艺术在中国有它特殊的发展脉络和语境。“前卫／先锋”这个词在国外於六十年代後已经基本停用，现在多半将它视为特定历史时期（主要是二十世纪初）的艺术派别。但在中国不然，在中国至今一直都还有前卫传统。五十多年来中国最前卫的其实一直是政体，它就是中国前卫的老大，包括它的文革这件集体行为艺术，而在那之後才是美术界与行为艺术界的崛起，至今不衰。在音乐界也呈现了极其特异的情况，前卫音乐原本不存在，近二十年来却是由摇滚朋克代言，完全不是国际上的真正先锋音乐；直到今天，电脑音乐／声音艺术这些尖端的形式与内容才终於成为中国先锋音乐的本体。在这点上可以说中国人的新音乐终於与世界接轨了。

为什麽提前卫，为什麽在中国还可以谈前卫？因为它可以点出中国新音乐及声音艺术在当前的特殊本性。前卫预设了一个需要去强烈反叛／推翻的主流主体。在国外在现在，这样的反动主体基本上已不存在，各类新艺术各自有它强大的後台与受众；你要涂满蜂蜜光著坐在粪坑上也没人理你，因为在现实生活、在艺术史上已经有过多的先例了，一切形式和内容皆已正当化。而在中国当前的先锋音乐局面，我们还可以感到极强的前卫意识。大家反叛（即使是下意识或无意识地反叛）的当然是社会对於音乐的反动小资意识形态：音乐即古典与流行，不得多样！中国先锋音乐同时也就展现出与整个中国现代前卫传统极相似的一些特质，比如：强调直观而反分析、重意境、好粗野与反科技、土法链钢、强调人性人文、以人为本，等等。而我更大胆一点说，这些跟古代中国人文传统都有绝对相通之处，不管我们自己知不知道，在不在乎。

因此你若宏观来看，在中国还有许多的新音乐方向和流派根本没有起步，其实它并不全然只因我们发展上的延迟，还没作到（有些派别乐类甚至可以预见地将不会在中国发展起来），它并不只是这个情况，而是它在本质上、语境上就和国际上不同，未来发展取向也将自然不同。从这个角度去看，你会比较明白中国前卫音乐为什麽会出现当前这个局面和具体内容。还有很多人（不论洋人或国人）认为中国当前新音乐没有特色没有个性，我完全不同意。

由於有些人认为在前卫艺术，尤其前卫音乐／声音艺术的范畴中，不宜、不能、不该讨论国族性，在这里我们可以讨论一个较尖锐的议题。我想说的是，音乐虽然无国界，但却绝对有国籍；除非：除非它是一点没味道或水准很不够的音乐。也就是说，艺术家往往自以为能完全超越他的文化与时代环境，但结果总是不然。这其实就是艺术家与艺术史家长久以来僵持不下的争论：艺术创作是完全自由的，还是时空决定论的？我想任何研究思考过世界艺术史的人都不能否认後者至少大部份是真确的。比如，Keith Jarrett 和 John Cage 必然是美国的产物，Pierre Schaeffer 的理论与实作不可能是由法国以外的人发明，池田亮司和秋田昌美必然是日本的产物，Stockhausen 和 Carsten Nicolai 必然是德国的产物，就连十足的自由心灵 (free spirit) 如 John McLaughlin ，他对印度音乐的掌握，也不能说跟英国没有极重要的关连。我这里指的不是国家国籍，而是各国家的文化。这些例子在文化个性上来看是毫无疑问地不可互换的。虽然在前卫领域（特别是高科技的艺术领域）中似乎比较容易见到全球化的、“後国家”的、集体潜意识的无国籍艺术现象，但在那表象背後，作品实体所代表的或反映的其实就是各国文化的当代传统。再回到音乐圈里，尖端新音乐的国籍性绝不是以传统乐器或采样或音阶这些肤浅的参数来定义，而是维系在纯粹美学与文化理念的语境之上。

当然，这些只是客观地从历史与整体视角作的分析，我个人并没有任何价值判断成份。因为你也知道，我唯一关心的就是音乐多元化与整体的全方位推动。所以，给年轻创作朋友们的建议也只有歌里那一句：“...大胆地往前走噢呀！”

谈谈近期的创作和一些计划。

最近在作几件声音装置作品。其中包括应南京大学建筑研究所邀请而作的关於南京城的一件，11 月起在南京展出。而整个系列预定明年在上海及杭州展出。

教学方面，今年秋季起将在杭州的中国美术学院开课：声音艺术 / 电脑音乐创作。同时也在台北艺术大学开一门新的「城市声音艺术」创作课程。活动方面，目前在策划 2006/2008 的 Ilha Formosa 台湾国际音乐节之中的前卫音乐部份，即“高雄声纳 2006”，另外策划一个明年夏天中国声音艺术在美国的展览和巡回演出；明年春天在中国的一项华人声音装置艺术展；还有就是一批台湾的代表声音艺术家明年在大陆的巡回演出。另外，有感於我们缺乏有系统的输出交流，现在和 Threshold Productions 合作成立 Chinese New Ear 组织，对外完整介绍华人新音乐的现况。出版方面，在整理一些自己和别人的一些专辑，包括 Francisco Lopez, Michael Gendreau 等，将由 Post-Concrete 发行。在文字方面，我主编的“现在音乐丛书”也在进行之中。另外，自己也正在写几本音乐书。

我们对你在南京大学的讲座内容很感兴趣，想了解一下你讲演的大概内容和方向。

那次讲座题目是：“中国城市声音环境与声音艺术创作”。基本上是对城市声音的各项议题，及其在全球各地城市的实践作一次有系统的、全面的介绍。

内容上，因为主要是面对著建筑研究所的师生和南大其他系的研究生，所以先把整个 20 世纪现代音乐一直到最近 21 世纪初的录音艺术的背景和脉络作一个综观总括，特别介绍具象声音和音景理论的基本概念架构（如声音体、还原聆听、基调声音、「音标」等等）。比较重要的是接下来谈的：中国城市特有的声音语境如何与这些外国的理论架构与创作实践发生关联，特别是它们的特色如何定义。我播放引用了很多的声音例子，从史上最早的城市声音作品： Walther Ruttmann 作於 1930 年的“周末”，还有建筑圈内比较熟悉的作曲家 Xenakis （因为他跟 Corbusier 的关系）、一直到中国声音小组的录音，并用它们来引出批判性的思维和讨论。最後谈到如何用城市生活录音当材料来作表现性而不只是呈现性的创作。

我有点惊讶的是，讲座的反应相当热烈，大家对於新的思潮都很感兴趣。我很喜欢跟非音乐圈内的朋友们交流，因为他们思想往往很开阔，思路清楚。跟他们或许不好谈音乐，但可以谈更广的艺术、文化。纯粹音乐论述在今天我认为已经没有生命，音乐必须再次返回艺术的范畴。

能否谈一下你接下来 11月份在南京要展出的声音作品和你在声音装置创作方面的心得。

为南京大学建筑研究所创作的这件东西，因为展览主题设定为南京城，所以我主要是经过对南京这个城市的现场考察後，结合了几点考量：首先，乍听之下，南京市当下的声音环境本体并无太突出之处，在中国城市里它是属於较平淡的那类，不论是自然、机械或人文的声音环境。而我慢慢发现，南京城，即使在今天，它真正的特点与意义主要还是在它与历史的联系，从古代到国民政府到大屠杀；它有一满城的古迹与重要的历史景点，这些到今天都是南京市民生活不可分割的一部份。这样的文化历史累积与层叠让我有一种向地下探挖的考古直觉反应，因为地底下到处都是历史，在这个特定的空间点上，过去与当下似乎是共时的，同时重叠存在於此刻的；加上南京城的捍卫或沦陷也是历史上重要的转折点，因此，我脑中几乎本能地、不作二想地蹦出了这个作品的概念关键，也就是利用中国古代约有两千多年历史的“地听”这种军事上用来守城的敌情监听装置作为我这作品的基本架构，再与当下透过科技与精密电子装备得到的监听 / 聆听实体结合而构成一件不仅有概念层面趣味，亦有较高的可体验性的、富有听觉趣味的作品。这件怪东西叫作“地听南京”(Geophone Nanking)。

这是我的声音装置系列之一。这一套作品的主题很自然是高度文化性的、概念性的；比较自由地游走於古今之间的无名地带。前面说过的，现代此刻并不是我关注的唯一对象，有很多东西是我与另一时间里的思维的对话。它是我长年来一直有兴趣的许多不同主题和私人狂想的怪异纠结体吧。

如果要谈声音装置的一些核心问题，我想其实直接牵连著整个美术界，或说视觉展览艺术界。我对今天这种“展览艺术”有很不同的看法。我非常质疑美术馆中的展览成为艺术品存在的唯一目的、价值指标、及享用形式。这先不谈，现今的展览艺术有一个极度简单概念化的倾向，虽然大部份作品并非真的“概念艺术”作品，然而每件作品却通常只有一个小小的观念转折，而问题就在，往往在这小观念趣味之外之後，已经不再有作为艺术品的那种可以玩味的地方。

也就是说，没有自古以来艺术品一直有的可供反覆体验、品味、把玩的「质感」，也就是价值感的问题。今天往往在当代美术馆里你不想驻足於任何一件作品前，因为一旦你瞄过解说，知道它在玩什麼概念，你就继续往下走了。艺术品的层次已沦为平面设计／广告，仅为了一次性消费用的、仅有一层观念趣味。而音乐或声音艺术与其他艺术之主要区别应该就在於：它通常更有可供把玩的质感内容。

如何在观念及声音本质上都有深度与「把玩度」，而不只是作一堆有声玩具，我想这是今天声音装置艺术面临的问题，也是我们创作时要克服的问题。

介绍一下你平时声音创作惯用的工具。

电脑现在用 Powerbook G4/1G，之前是用 Powerbook G3/333，直到前年还用了好多年的桌上型 G3/266Mhz，其实它并不像想像中那麽慢，主要因为接了高转速的硬盘，那也是声音档案制作速度的决定因素。监听器材用的种类很多 (Mackie HR824, Paradigm Studio 20, Mini 3, KRK 7000，不同的扩大机、耳机、甚至汽车音响等等)，因为作後期制作 (mastering) 时必须在不同音色的设备上测试。

较常用的软件是 SuperCollider, MetaSynth, AudioSculpt, MSP。SuperCollider 我只用来作颗粒合成，在这方面它运算力很强，其他软件没法比，我用的还只是旧版 v1.1 。MetaSynth 我只用 OS 9 的旧版 v2.x（新版 v4 改得很差），也用来作类似颗粒合成的效果，我是用影像图档的光点分布来处理声音采样，要达到这种巨大的音群结果 Metasynth 倒很适合，其他方面对我用处不大。至於 AudioSculpt，只用它来作巨幅度的拉长变形。

作唱片的後期制作我主要是用 Waves 的那一套插件。而在现场演出时主要用 Max/MSP，外接一个 Peavey PC1600 控制器，有三十多个变数可以同时耍玩。用 MSP 是因为可以随心所欲地即时处理声音，并且随心所欲地自己设计操控介面，但有些调变工作没法在 MSP 里作。

以前我还用很多硬件处理器，现在整套 studio 设备都不在身边。其中包括我最爱的 Ensoniq 两部绝版效果器 DP/4 和 DP/Pro（DP/Pro 有一种尾声渐强的 bloom star 残响我特别爱），还有很有用的 Lexicon PCM91 残响器和 MPX-1 多功效果器等等。

如今的声音表演基本上以笔记本电脑软件操作为主，大多数人认为这样的表演失去了表演的意义，你对这样问题如何看待？

各人要怎麼看当然随各人的喜好和认知。不过我完全不同意这种看法。只要去国外看看今天全世界的音乐表演（包括电子舞曲，还有部份流行乐）就会明白了，大家都用笔记本电脑演出，但演出还是演出，没听说现在人们因此而不去看演出了，或者艺术家不作演出了。其实一切都照旧，不是吗？该换的是外围人们过时的观念。

再者，我们或许更该从另一端来反省这问题：乐器之存在就等同艺术之存在，这是一个多麼彻底的假相！多少年来，只要台上站著一个人加一件乐器，甚至还没出声，好像就已先验地保证了接下来的声音是“摇滚”，是“爵士”，是“音乐”，是“艺术”，如果是个洋人加上高贵的洋乐器，那更是“高级艺术”无条件的钢铁保证。另外，人们还有现成的平均律及各种音阶，现成的四拍三拍节奏，现成的西洋和弦系统，等等元素可以依靠。现今很多人是靠这一大套的传统价值观的加持和护航而安稳地站在台上；音乐结果可能很高，但也可能在实质上什麼都艺术价值都没有。但这全都是台下不会质疑的，就只因为台上有“乐器”。

然而今天那另一批面无表情地坐在电脑後面猛摁滑鼠的人，他们没有任何传统价值的加持，无所仰仗，甚至没有藉口去仰首跺脚，作出陶醉欲死或痛不欲生的典型“音乐家表情”，甚至有这艺术本身的正当性在先验上已被台下全盘否定的威胁。你连你这整个行当的正当性都要靠你今晚作出的声音实体表现来证明，那麼在这样赤手空拳的状态下，若真能把一堆不合节拍、不合音阶和声的电音、杂音、噪音、声音变成艺术的，真能博得听众之心的，我认为那更厉害，那才是活生生赤裸裸的一场神奇“表演”。

人们不太自觉的一个怪象是，音乐这门艺术一直带著过多的娱乐成份，过少的艺术成份，长期下来就形成了音乐必须娱乐人（尤其在视觉上去娱乐人，居然胜过在听觉上、在音乐本体上娱乐人！）的畸型错误期待。连今天大部份的古典音乐再现演奏，其实主要也只是视觉娱乐，甚至仅只是披著高尚文艺外衣的亚洲小姐选美或高级体育运动。所以，今天当人们碰到一种音乐不再是娱乐，而当真的只是纯艺术、本来就应该是的纯粹听觉活动时，自然总是有强烈的错愕感。

音乐可以是行为艺术，但谁规定过它一定非要不可呢？而今天的前卫音乐家或声音艺术家在演出时，已经不再像摇滚乐手那样背负著运动员的表演任务，他们只不过像诗人公开朗诵、书法家公开挥毫、画家公开作画、作曲家公开在乐谱上创作一样泰然自若。音乐艺术创作者终於找回了应有的尊严。观众们或许可以努力早些接受这个事实，这音乐界 / 音乐史上挺重大的一项突破。想看音乐表演的观众最好别再去看笔记本电脑音乐的演出了，我倒是推荐一位中国体育明星郎朗，那种表演性价比相当高。

关於这个问题， Francisco Lopez 去年曾经写了一篇长文 “Against the Stage” 详细讨论过 （见他的网站 http://www.franciscolopez.net/），很值得一读，好好思考。我们在回到声音本体上的观点很相似，但重心不完全一样。他认为问题症结在於现场演出时应该反舞台架构，反戏剧性。这我不怎麼同意，因为音乐声音本体也有极强的戏剧性，包括 Lopez 自己的音乐。再者，他的理论与实践之间有一些地方应该批判，特别是：Lopez 虽然极端反对视觉的戏剧性，却适得其反地在他自己的现场中注入了更多的视觉戏剧性（黑布蒙面、以黑帐篷罩住演出者等），甚至是加入了另一种别人没有的视觉元素。

我最近看了一批 Mahavishrchestra 在 1972 年左右的罕见的现场实况录影。我自己听 Mahavishnu 已经三十年了，但老实说，我觉得这些录影很难看。为什麽？因为它跟 Mahavishnu 的音乐本体的内容与境界一点关系都没有。再者，你若亲身去看过一些欧洲乐人，特别是挪威人，的现场演出，像 Jan Garbarek, Jon Christensen, Arild Andersen, 其至像英国 Cocteau Twins 这样的偶像团，你会觉得看过等於没看，因为他们没有表情，没有动作。他们其实就在告诉观众，闭起眼睛，张开耳朵吧，回到音乐本身吧。

看，想看，本来是乐迷的喜悦，但我们似乎离音乐本身越来越远。

那麼照你的说法，你认为在今天电子音乐或声音艺术的现场表演，如果用笔记本电脑的话，它的意义在哪儿？

其实现场表演的意义是多方面的。相对於在家听唱片作品而言，现代音乐演出（也包括其他音乐演出），在今天的意义在於：
一：作者是专门为现场的听众创作或演出一个作品，而且大部份是即兴的，一次性的，不完全重复的。单单这项就说明了演出的核心意义。
二：以最好的音质或 / 并以最佳的音量呈现、聆听声音（这对於作者与听者双方都是难得、特别的场合）。
三：作者与听者在同一空间进行仪式般的同时聆听、共享相同空气中的同一组声波振动。这种作者与听者之间的默契，这种知音共鸣、心灵共振现象，在古今中外的音乐艺术领域中都是最重要的一环，它也远远超过其他艺术中的共鸣现象。
四：现场演出也是一项社会性的集体仪式活动（包括作者与听者的面对面接触机会，听者与听者之间的社交机会，等等）





声音艺术在当代的新媒体艺术中至关重要，而在国内却仍是被忽略的一环，这应该跟现今的艺术教育息息相关。接下来你作为国美的讲师，在课堂上你会给学生讲授什麼样的新知识？

我想关键必然不在於所谓新知识，因为外界片面的新知识今天在网上垂手可得，而在於建立一个新的观念架构和思维方式。

一：脉络。当然要打开概念上的通路；更打开耳朵听觉上的通道。但同时要建立的是前卫音乐与传统音乐艺术之间的历史传承，也可以说，当前的声音艺术如何定位。这个定位认知极重要，若没有历史脉络和全球定位，而光是鼓励初学者自由去搞，当然他也能创作，而且可能也偶有佳作。但爽过一段时间後，很有可能无法再往下突破，也较不易在国际间找到立足点。课程中很重要的部份自然是大量的代表性经典作品的分析和讨论（这里说的经典包括当下的今天的经典），以及前卫音乐 / 声音艺术的理论与观念。没有这些基础训练就没法加入国际新音乐艺术的创作论述。

二：技术。要传授各种不同类型的当代声音艺术 / 前卫音乐的实际制作技术，包括软件硬件的原理与操作法，等等。当然，声音制作的全套过程，各种声音调变处理的原理与作法，这些都是必须涵盖的最基础的训练。

三：方向。因为今天的前卫艺术是没有任何准则或规范的，搞啥都行，所以学生刚开始可能比较难去掌握自己要作什麼。我认为较负责的教学法是，除了全面介绍各种声音创作的可能性和技术之外，教师必须要点出几个示范性的方向，也就是说，在当前在国内的现实设备条件下及特殊文化语境里，提出几个具体的大方向，几个可实现的方案。而绝对不是把外国人的教材全讲一遍了事。所以只拿一本电子音乐课本或是比如 Max/MSP 的手册从头讲到尾，对学生等於是完全没用的。今天的技术是无止尽的，你没法，也根本没必要全都学，你必须先从确定你的艺术目的开始，再回头来找你需要用到的技术细节，而那部份其实就是技术手册的功用，不是课堂里该教的。在课堂里该建立和整理清楚的是宏观的创作概念和艺术脉络架构，这架构应该要能让学生将来有独立作业的能力。

国内的年轻声音艺术家和音乐爱好者也从你创办的“前味电台”和举办的“北京声纳”中受益匪浅。我替广大的群众向你提问：何时能再听到“前味电台”的新节目，何时能再感受“北京声纳”的现场？

快了。你知道的，现在国外最热的新玩意儿 podcasting 其实也就是我前几年一直都在作的广播节目下载收听（非即时收听）的模式，所以我准备让“前味音乐网电台”重新再出发。至於声纳系列音乐节，目前还在想办法促成，但地点不一定在北京或只限於北京。也希望有资源有兴趣的朋友能和我们合作，共同促成这事。

-完-

錄音設備使用体會

王長存
姚大鈞



Sony MZR909 MiniDisc Recorder
Sony ECM MS907 Mic

这组设备谈不上选择，这个价位也没啥选择的。
用MD录音的好处是便于携带，MS907 Mic也比较小巧。缺点是Sony的MD线控上没有录音控制，就是说每次录音都要拿出机器操作，在很大程度上降低了便携性；录音的时候线控上没有录音电平显示，机器上的录音电平也显示的很粗糙，在户外很容易破音，音量调节基本靠猜；最致命的缺点就是它没有光纤输出端口，输出只有line out，也就是说想要把录音转移到电脑中的时候只能通过模拟音频口进行翻录，这是对音质破坏最大的环节；MD的录音是压缩格式，录的时候就已经有损失。所有这些缺点都只是对音质的影响，如果真的想录，普通的磁带录音机一样可以.但从音质方面,我所有的心得体会就是：有钱了去买个硬盘录音机。

王长存

姚大钧：

以前用过 MD 和小型 DAT，现在则主要用两套性质完全不同的设备。在讲求最高音质的场合，我还是得用较笨重的那一套。大约是 1998 年开始用的。像很多北京声音小组及银锭桥的录音都是用这套设备。

内容是： Tascam DA-P1 DAT 数码录音带机，但前级不用内建的而另用外接的一对 Sound Devices MP1 麦克风前级放大器；麦克风主要用 Beyerdynamic MC833 立体麦克风，有时也用 Shure VP88；EcoCharge 铅蓄电池；自制微型防风罩。

这套设备是专业级，我对它的音色非常满意。当然缺点就是重和大，因为 DA-P1 的内建电池根本撑不了多久，非得用很重的铅蓄电池，另外，当时 MP1 前级放大只出了单声道的，两个铁壳前级本身就又大又重。但这套东西电力一足了就很好用，像银锭桥那种录音每次一录就是一小时不能中断。麦克风 Beyerdynamic MC833 是很少人用的一个型号，构造独特，它是 x/y，m/s 两种可选式的，因此内藏三个可旋转的麦克风头而不是两个。它基本上是录音室内用的高级型号，但因为体积不算太大，所以我选它作户外录音用。有时也用音质较差些的 Shure VP88 因为有些场合需要它较小的录音头外形；它基本外形像根粗铁棒，另外它很结实，很耐折磨。这套装备的考量主要是从隐密性和结实出发。因为主要都是铁和铅的构造，所以重量颇重，体积也不太小，扛起来很累，但是声音品质可有清彻透明舒服逼真的保证，所以累得也值。整套价格在当时大约是六千美金。

今年起我又开始用另一套极端相反的装备。主要是图它的便利、小巧、机动、不引人注意。主要就单是一个 Marantz PMD660 ，是用 CF (CompactFlash) 卡的数码录音机。价格约四百多美元。它有内建的麦克风和喇叭，很完整的一个录音机，方便性很像我二十多年前的那个早期 Sony 卡带式随身听录音机。这本来是设计给记者现场录播音或访谈用的，当然它音质不是特别好，内建麦克风很烂，还带有持续高音的杂音。但是它的一体式方便性打败了一切缺点；而且是用标准的 AA 电池，还有可用 USB 2.0 直接快传进电脑。我用两片 1 GB 的 CF 卡，主要用它的不压缩的 wav 格式录音档，但它另外也有 MP3 录音模式可选，因此在突发的紧急状况下不怕录音时间不够，不会错过重要事件。在讲求音质的场合我还是会外接一个 Shure VP88 麦克风，音质结果基本还算半专业。但其实更多时候就只用它内建的小麦克风，我发现摸清它的音色特性後还算起码能用，不像原先以为它根本没用；主要关键在於你要事後在电脑里作 EQ 调整。这套设备最大优点就是抓起来就能走，开机後一两秒钟就能开始录。我发现它让我抓录到很多复杂的设备根本不可能录到的声音事件。适合短兵相接的突击式操作。

选用这些设备其实主要还是从隐密性出发，因为这跟录音乐演出的考量完全不一样。我的录音对向是人们日常生活的各种真实声音，而在现实的人本的声音环境里，一旦露出录音设备就等於破坏了原有声音环境，而进入可说是一种录音者的行为演出的范围，因此，为了尊重并保持录音对向的绝对真实，其他一切都必须牺牲。

我觉得选录音装备跟选摄影器材是相似的决择，像我用的两套极端不同的装备就像用传统胶片大相机和数码微型相机。两者都各有它无法取代的特点，只能视特定的情况需要选用或并用。





Autechre 日文访谈中译

出处：Fader 杂志第四期（1999年11月发行）
翻译：谢仲其 wolfenstein

你们制作音乐用的器材是随时间不断变化进化的，能否简单回溯一下其变迁过程？

「我们用过不少机材呢。一开始是 Casio SK-1 与两台磁带机，我们把它们都彻底玩透了。当时是用小段的 digital delay 作 loop，后来才开始买鼓机与四轨混音器。鼓机一开始是买606，后来也弄到 R8、Juno、202 等等。从弄到 Ensoniq 的 EPS， 才稍微知道采样器的使用方式，开始作采样，这是最大的转机吧。之前虽然有 Casio SK-1，但其实是把采样器当合成器来用。弄到 Ensoniq EPS，可能是最重要的事件我想。后来又买了 ASR-10，从那之后就不断透过各种变化寻找新的手法。长越大越明了的是，我们在挑选器材上有一段暧昧的分界时期。几年前还会直说什么器材好、什么器材 不好，如今则是更开放的状态。这几年比较有一点钱，可以试试各种器材，才渐渐知道什么器材值得一买，什么器材不值。三年半前有了 Mac，首先会作的就是把大段的声音档作剪贴。第一次发现 FFT 时，那真是疯掉（笑）。还有 AM（振幅调变）、sample cut-up、start point manipulation、granulation（颗粒合成），这些真是太赞了，当初用 ASR-10 深入采样世界时，就是想弄出这样的东西。后来发现好几个颗粒合成的程式，它们也就理所当然成为我们下一步的兴趣对象。如今光 FFT 与颗粒合成就有多得吓人的声音调变法。我们对各种发展平台都有兴趣，不过经济性来说最有趣的，应属 Supercollider 了，要小规模作 FFT 最好玩的就属它了。有 G3 的话可以即时作 FFT，很厉害的。FFT 就是指傅立叶再合成，将声音档案以不同的频率、振幅组成的波段合成出来，而这些波段资讯也可以另作合成。Audioscope 与 Metasynth 也是基础的 FFT 程式。最近我觉得我们已经到达下一阶段的知识了。」

哪张专辑开始用到 Mac？

「『Tri Repetae』 吧。虽然我们巡回演出时只用 laptop，但在录音室里不会排除电脑以外的器材。虽然电脑可以作为其他器材的代用品，但也不能舍弃器材的可能性。我不认为有必要光靠一台电脑造出全部的声响，至少到目前为止。虽然也是有经过希望这样搞的时期，但还是觉得能用手碰到的器材比较好。如今的电脑对我们来说，真正必要的只有速度而已。不过，操弄声音的方式实在有太多太多种，如今我们的目的总而言之就是做别人没做过的。我很讨厌听谁谁谁的唱片就想到："这就是今年的程式！"或者"这就是今年的 patch！"我很反对这种追逐流行的态度。」

那，像你们在听其他人的唱片，也还是觉得音乐的部分比较重要吗？

「当然。比如说这位有没有 feeling 之类的。最近听的曲子中，有技术上很惊人的，但也有很多只是从网路上下载个 patch 就作首曲子，一点创造性没有。当然技术性的发展是很重要，像 Supercollider 这样的软体，开启了许多可能性，让大家都有可能进入这个世界来创造声音。」

请谈谈『EP7』的制作。

「我也不知道该从何谈起。这些曲子多半是我们钻研自己做的新玩具所产生的。虽然不能完全自动生成曲子，但可以基于当时给入的资讯，patch 自己命令 patch 来作。还有把 Mac 串接起来、使用 cellular automaton（细胞自动机）、 使用 stolen life technology，让我们的 patch 可以借此生出音乐。在这张 EP 我们尽可能不用亲手去剪制的东西，尽量尝试用 patch 去完成作业。声音合成方面非常简单，重点都摆在编序方面，让 patch 去模仿我们以往所作的编序。我是不知道成不成功啦（笑）。虽然常会觉得，为了前进一步往往会后退两步，但总是往有趣的方向前进。平常要手动的东西，看电脑 来执行也是满有趣的（笑）。」

你说的玩具是指电脑的 patch 吧。有实际在改造硬体吗？

「大半是在电脑里，有时会用电脑当鼓机的 trigger，再取鼓机的输出。不过 EP 中大部分声音是用电脑作的。这张 EP 与其说是真正的乐曲，不如说是日记一般的东西，只是当时我们发展 patch 的副产品而已。这次比以前的作品作了更多 patch 出来。技术上是前进了许多，但我想外表上是看不出来的。大家都还以为我们是用普通编序器编出来的（笑）。我们在作的，也绝不只追求技术上的进步，主要都是 单纯的想尝试而已，是因为有趣才作的。我们也试作了好几个可以依据规则自动产生流行音乐的 patch。有个 patch 只要输入声音，就可以吐出像 John Lennon 的曲子（笑）。这些东西不会拿来发表，只是作着好玩的。五年以后，大家都可以拥有有自动产生音乐能力的电脑，只要把参数设定好，电脑就会吐出曲子出来，只 是不知道大家想不想这样做就是。一首曲子要打入流行榜，必定要遵守好些个规则，那干嘛不干脆一开始就用这些规则作音乐就好了？如今流行榜上的音乐，就算是 说用电脑自动作曲的也不会觉得奇怪。以后的主流音乐制作人，只要把电脑插上电源，将声音载入 patch里，再调整一下参数，一首最新单曲就出来了（笑）。」

你们马上就开始新作的录音了，能否透露会是怎样的作品？有什么概念之类的吗？

「从来就没有什么概念。我们就是运用 patch 录一些声音输入脑中，最后输出作成曲子而已，好像每天写日记一样，天天检查会出现怎样的东西。到了年底把声音重听一遍，决定能不能成为一张专辑，也有可能 没有成为专辑的价值。我们是非常开放地去尝试，什么结果都有可能出来。我们尽可能增加工具，将调色板扩充到最广。比如说配合旋律变化产生节奏的 patch，看到底是想作什么。我们没有一个固定的工作方式，反而我们的动力来源其实就是不断将器材配置改来改去，将自己的习惯破坏是我们的兴趣。因此， 也没办法预先说作品会变成怎样，反而是希望得到我们想像不出来的声音。不过说来，最后成品的乐曲，一定会在某处加入我们喜爱的音乐元素就是。」

你们有在注意 Supercollider 等引入乱数元素的软体吗？

「乱数本身其实毫无意义。『EP7』完全没有乱数的要素喔，只有运用演算法的 patch，或者自我参照的循环性 patch 之类的。也就是说，如果 bassline 这样跑的话节奏要这样变、节奏变这样时 bass 就会变那样之类的动态系统。这样去跑的话，patch 自己就会去寻找资讯。如果有太多资讯交缠在一起的话，就没有办法进行观测了。物理系统不可能作到的运算法，在电脑里可以作到。这与 MIDI 之类的现代录音室技术可说是全然不同思维的做法，必须用完全不一样的思考方式。因为 Supercollider 很适合自家拿来作合成，之后一堆唱片就都充满这软体的声响了。最近 Supercollier 确实很受瞩目，不过那是因为作音乐又有拿电脑学位的年轻人增加了吧？关于 Supercollider 的资讯大概网路上都有。我刚说这软体是最有趣的，但其他还有一大堆软体。我的电脑里大概有五年份的软体塞在里面，就算从今以后都不上网，到死也用不完。一 半以上的软体甚至都还没查看过。一个软体要到完全理解，就要花掉一年。不知道哪时才会有百分之百什么都做得到软体啊？我想以后介面会作得更好，画面上的数 字要更少、用更多颜色、更容易看懂。还有滑鼠要更容易运动。现在的软体只能在银幕一个四角形里面动，也没办法直接操控声音。不过今后可能会有更简单的，比 如说橡皮滑鼠三个接起来，只要握着就可以产生各式各样的声音。最近 Supercollider 版本更新，用旧版的人就不得不去更新版本。我是满讨厌写程式的。说实话，与其用电脑语言，我还比较喜欢在画面上摆弄各种不同颜色的箱子。」

那你会比较喜欢 MSP 喽？

「不，也不能这样说。自己做的 patch 就算内容再怎么复杂，使用时也必须是直觉式的介面，那种一步一步都要设想好的程式我真的没办法，不能顺着感觉用不行。所以我们做的大部分 patch 都是可以自动去跑的，不用一直在那动它。比起银幕上有五千个 fader(笑)，我希望三个就可以控制得了。Patch 要作创造性的使用时，必须尽可能不用想就可以用。只有自己制作系统时，那就非用到脑袋不可了。Patch 不能一看就懂是不行的。不过，说不定我这想法到下星期又变了。不让想法进化是不行的，两星期后，说不定就可以作出比现在处理速度快二十倍的 patch 了，所以不对变化作出对应是不行的。最近因为都在用同样的工具，不时会有 " 惨了，搞得跟人家声音一样嘛 " 的状况。现在有点像 moog 刚问世时的情况，要出现多样性我想还要再多花点时间。」

能否说明一下，你们作出 patch 之后，是如何创作曲子的？

「就让 patch 去跑，跑的时候即时控制，录下产生的声音，而输出的资讯则保存在其他物件或 patch 里。这些可能又以其他型态使用，或者切掉不要的部分，或者再加上其他处理。基本上编辑与后制很少，尽可能直接就拿产生的声音用。一小时份量的声音可能就作 成五分钟的曲子。『EP7』里很多是切取自很长的声音档。若 patch 跑了大概三分钟，觉得需要一个结尾的话，就把 patch 调整成与之前相反的状态来跑，就可以得到对称的曲子。也可以作出到了某个时间点就开始衰退的 patch。旋律到了某个 key，或节拍到达某个密度，曲子就结束了。在这情形下，曲子会变成三分钟或七分钟我们也无法预测。比如说节拍越来越激烈，到了最高潮后就出现不同的声 响。对我们来说，因为作曲牵连到的元素太多，所以到曲子完成前都不知道会变成怎样的声响。不过，最近这些控制都越来越得心应手了。」

你们会觉得不想再用 Cubase 或 Logic 之类的一般编序软体吗？

「没这回事。什么东西都不能排除掉，任何程式都有用到的时候。我们在作的事跟雕刻家一样。虽然也有坚持只用一种工具雕刻、或者只雕一种石头的雕刻家，但我可不是这种傻蛋（笑）。我不管是新的旧的、好的坏的、或者有瑕疵的程式，通通都会去用。」

从你们的声响中可以听到 hip-hop 的感觉，你们是否有从 hip-hop 学到什么？

「我们一直都很爱听 hip-hop 呀。虽然我们在作曲上能够理解那些用方程式创作的曲子，但作为一定形式的音乐则实在喜欢不来。像 Company Flow 或 RZA 这些人，虽然某种程度上已经主流化了，但他们其实颠覆了 hip-hop 这个形式。我觉得他们能在这么狭窄的规则中作出完全不一样的东西，让大家觉得这是 hip-hop，非常厉害。他们的东西跟传统 hip-hop 的共通元素很少，好像他们在非 hip-hop 领域前两厘米的地方搞出这些东西，因此还是被当作 hip-hop。我们一直很喜欢这样的 hip-hop。Public Enemy 的『Yo Bumrush The Show』也是吓死人，真正地感觉到新鲜。我们从小喜欢听 hip-hop，是因为hip-hop 最重视原创性。以前的 hip-hop 唱片全都张张不同风貌，但随着时间规则就渐渐被限定了。因为大家都照着 " hip-hop 就是这样的东西 " 的想法去作曲，就将它越来越规定化了。所以 rap 是越来越差劲了，现在 rap 的规则已经越来越狭隘。Timbaland 那样，听了 jungle 就被影响了，他在普通的 R&B 与 hip-hop 旋律中稍微加入一点 jungle 元素，就把以往的规则都颠覆了。你离你的影响越来越远时，就会开始出现有趣的东西了。而突破了这个时期之后，又会出现更有趣的东西。不过我觉得如今的 hip-hop 太过停滞了。换句话说，要作出能吐出hip-hop 曲子的 patch 非常简单唷（笑）。」

真的可以呀？

「只要丢给 patch 五至六个 loop，让它即时 FFT，再将声音组合起来就好。非常简单。只要能抓出自己喜欢的音乐的特徵，像这种事都很简单。不过这样想感觉会满讨厌的啦，不久以后一定会有哪个脑筋好 的家伙跑出来作一大票这种东西。虽然我们会作 patch，但我们不是程式设计师，也不算音乐家，自己到底算啥也不知道（笑），就是学了很多东西而已。不过像我们这样的傢伙都做得到，美国那一定有几千 个小鬼能弄出同样的东西，一定会有几个人把这种才能拿去卖钱。只要把这时期流行榜上的资讯丢进 patch，就可以吐出热卖曲。要是大家都想来干这种事，这世界就真的很惨了。流行榜就变成 patch 的一部分。流行榜已经是大眾系统的一部分，成为供需机制跟 patch 没两样的动态系统。这样是不是会同时促进进化与退化呢？我们都不希望软体促进的创造性，又被软体给毁掉。不过要是又有什么新发现，我想我大概可以看到世界 的毁灭吧。」

你们的电子与电脑知识是自学的吗？

「算是吧，但也要看自学的定义。既然我们有在看书，就不算完全的自学。我只会去学操作软体用的最必要知识，与其耗费在学习使用方法上，不如实际去用它，应用起来会更加自然。不过跟 Stockhausen 比起来，我们绝对算是自学啦（笑）。我十六岁时有去大学唸过半年音响系统，想说去作 tape operator。就是学怎么组 PC 主机板，还有基本的录音技术。Micing、compression、expansion、残响、clip、怎么用混音座、数位与类比的差别、MIDI 之类的，学这些基本的东西。虽然是两年的课程，但我半年内把想学的都学完就退学了，然后去打些乱七八糟的工，慢慢开始买器材。然后碰到 Rob（Brown）有坏掉的随身听、采样器与唱盘，就这样组成了 Autechre。我们以前的曲子里面还有刮唱盘什么的，很有 hip-hop 味，但声音很脏，因为用了声音很脏的采样器的关係。我们发现把唱片调成两倍快，再用采样器去采样，就可以调成原来的两倍慢，因为采样比率降低了。虽然像这 样的基本知识是有，但要自己作曲的话该学的还有一大堆哩。人家说什么 C 大调的，我也不知道在键盘的哪里（笑）。」

你们作曲时会去区分拍子与上面的东西吗？还是在一个更整体的音乐架构上去组合声响的？

「要看情况，也会有这两者无法完全区别的情形。有时候旋律会影响音效，有时会影响小鼓的长度。这样想的话，哪里是旋律，到哪里旋律不见了这种界线就 渐渐消失了。我们的曲子虽然有音乐的象徵，但恐怕不算纯粹的音乐。要区分旋律跟节奏这本身对我来说就很困难了。越深入作业时，越看不出不同之处，所有的音 乐元素都一视同仁。节奏、旋律、和声、编曲，全都一样。要区别各种元素对我来说太难了。可以将所有侧面组合起来的系统不断出现，越来越看不出区别了。颠覆 自己看法的系统也不断在推出，而且就算没人推出，我们自己也可以出来。所以这些区分音乐元素的规则，只是要要大家用而已。这样是节拍、那样是旋律的想法， 古典乐里没有，是流行乐搞出来的。就是为了配合流行乐的多轨录音才有这种想法出现。乐团那样好几个人一起演奏的行为，是非常机动性的系统。这样的乐团进了 录音室作多轨录音，把各个乐手都分开来时，就把他们原有的程序都消灭了。至少我是这样想的啦。贝司手与鼓手、吉他手、键盘手一起演奏时，虽然确实节奏与旋 律之间是有区别存在，但由于乐手伙伴间的相互作用，节奏与旋律关係紧密，区分了也没有意义。如果是我去作摇滚乐团的录音的话，一定只用 one take 的方式。除此之外的方式都会丧失乐团这样的机动系统的好处。鼓手与吉他手既然要一起练习曲子的话，两人必定是不可分离的，失去哪一个都不行。要是让鼓手对 着节拍器演奏，再让吉他手也这么作，那根本不能算机动系统，根本是废物系统了。虽然我的看法可能很奇怪，但对我们做的东西去区分节奏跟旋律实在是满蠢的， 其实全部都是同一个机制的各部分而已，就算是三台电脑同时各跑不同的 patch，也是在同一个机制下。我跟 Rob 在操作电脑也是这样。要说我负责节拍，Rob 负责其他声音，那实在太奇怪了。」

请谈谈你正在注意的、或者你觉得划时代的软体。

「各种软体都有不同的目的，都是从不同的角度去制作的。虽然我会想说我做的 patch 比其他人的好，但那也是对我来说比较好，对别人说不定就没有用了。我不知道哪个软体算最有趣。Symbolic Composer 可以让是乐手或非乐手的人都能学习作曲的方法。Supercollider 虽然大家都说好，但也算不上第一，还有很多改良的餘地。不过我听说会推出更简单易懂的版本啦。我说不出最喜欢的平台耶。不过，最近看到最有趣的应该是 Symbolic Composer 吧，但那可能是因为我没有音乐知识的关係，乐手的话说不定反而会讨厌它（笑）。我在想说未来一年都别再上网，只收收 E-mail 就好。因为我们实在拥有太多程式，已经不再需要新的了。不过两个月以后出了新版本的话，一定又会想要了。这样时时都要在意有没有新版本推出的状态我觉得很 不好。软体的数量实在太多了，谁都没有时间把他们完全都用过。实际在录音时，还是用那些个完全熟悉的软体。不这样的话选项实在太多，会迷路的。严选最低限 的必需品非常重要，将使用的软体完全理解也很重要。我们一段时间内用的软体大概六到七个左右吧。」

你们与 Farmers Manual 好像交情不错？

「Pita 我们好几年前就认识了，我们到奥地利表演时他们跑来看，在那认识 Ost（Oswald Berthold）的。这几年间虽然也有和其他成员见过面，但还是与 Ost交情最好。」

你们会互相给予或交换 patch 吗？

「这绝对不会。虽然会交换一下点子就是，我们还满常聊的。他们不需要我们的 patch，我们也不需要他们的，我们只是对彼此作的事都很尊敬。Ost有他自己世界的内面，我们进入他的世界，但并不打算要利用什么。当然用了他也不会在意就是啦。要是要跟他合作的话，应该会作比一般交换 patch 更实验性的互换吧。我跟 Ost 聊过，将 patch 或程式像生物一样养起来的计画。可惜我们与 Farmers 聊的，都是只有几年前可能实现的计画，现在也变得不刺激了。当然未来还是有可能一起干些什么吧。我们想说能不能把系统连结起来，一面通讯一面作出声音来。 目前我最有兴趣的点子是养育程式。理论上，将数学式当作规则条目，与其他人的数学式结合，再应用遗传方程式的话，是可以作出程式的小孩的。既然影像可以做 到这点，音乐应该也可以做到。我跟他最近就在谈这个。这领域跟十年前比起来，已经可以激发出更多想像。你跟美国小孩聊这个，会有大票的人对这有兴趣，也有 很多人会写程式。说实话，以后美国一定会有大量的电脑音乐如洪水般涌出。美国小孩跟英国人不一样，非得证明个什么不可。奥地利那帮人则什么都不用证明，只 是搞怪而已（笑）。法国佬也是最尖端的。奥地利那票人已经有点庞克味道了。像 Farmers 或 Fennesz 这些具有亮眼作风的家伙，我认为他们是很聪明的。」

Farmers 还有 Mego 这些人，都已经完全只用 Powerbook了呢。

「他们进入系统里面，让大家都有潜入的机会。我觉得 Ost 脑袋很好，我看过好几次 Farmers 的表演，演出中会有大约二十秒对 Ost 来说非常重要。在这二十秒间，他有时会用上某个 patch，有时放出某种噪音，而那就是展示了他们当时最新的东西。他们在搞的与其说是音乐，不如说是一种 development。我觉得 Farmers 并不是很在意唱片发行，只是想发表当时最新的计画而已。他们对出版 CD，在内页印上名字完全没有兴趣，这样的乐手实在不多。你有在听 Selektion 的发行吗？Bernhard Gnter 的东西我也满喜欢的。我不太买噪音的东西，不过我觉得有 Farmers 这么 fetishitic 的也就够了。我觉得他们在某方面来说具有共通的美学。」

在这领域里还有其他你觉得有趣、或者感觉与你们有共通性的人吗？

「没有呢。美国那边我不知道有谁，但听说以后会渐渐浮现。美国西岸有一堆拿到电脑学位，而且会作音乐的家伙，所以这是迟早的事。有没有有才能的人我 不知道，但应该会有人出来不断突破技术界限吧。因为美国小孩比欧洲小孩更有竞争心，以后一定会变成美式的低俗竞争啦，就是美式追求 " 更大又更好 " 的竞争 （笑）。不过不知道日本会怎么样呢（笑）？噪音界是满有趣的，不过我没在听日本的电脑音乐。竹村在 弄的东西好像又有点不一样。我觉得大概是语言的关係，不然在电脑相关上日本会比美国慢，我觉得满奇怪的。大概美国有网路这一强项，日本人又不讲英文，在了 解程式上会有障碍吧。不过我觉得日本人满适合电脑音乐的，等到日本能够跟美国竞争时，应该满有趣吧。日本的程式设计师要是开使用日语来写程式一定非常有 趣。我觉得日本人满懂电脑的，可以左右脑很协调地操作电脑（笑）。」

确实不会英文是个障碍呢。

「日本我觉得是即将爆发的小型电脑文化。我对现在美国的领导局面已经满厌烦了。二三十年前法国带起电子音乐的革新，他们至今仍是最尖端的，而且不论在技术或音乐方面都留下了优秀的作品，而美国人现在在搞的都是骗小孩的东西。美国人大概就 John Cage 到了顶点了。美国人的学院音乐一点都不 soulful，我觉得日本的学院音乐比较可以听到 soulful 的东西。虽然大家都很推崇 Kraftwerk，但其实 YMO 也是赶上时代尖端的。而且当时日本不断出产很多很有价值的合成器。虽然美国有像 moog 这样优秀的类比合成器，但日本是将崭新的技术革命引进合成器。不过目前还是法国与美国在领导，果然语言还是一个障碍呀。我还满想与日本小孩实际见面的。我 觉得日本这国家的教育与经济的长处都是在科技上，以国家倾向来说，可以创造出很棒的电脑音乐才对。总有一天会爆发吧（笑）。」

GESCOM 今后有活动预定吗？你们是怎么决定与 Autechre 的差别呢？

「之后会有动作，但要干嘛还不确定，大概再发张 MD 吧。因为第一张 MD 跟 Autechre 的声响完全不一样。不过说实话是还没预定计画啦。GESCOM 不只是我与 Rob，其他人也会参加，像第一张 MD 就有 Russell Haswell 参加。这几年跟许多朋友一起搞 GESCOM，其实是为了出东西不要太张扬而搞的。另外就是曼彻斯特有很多朋友想作音乐但没器材，这也是一个能与他们一同作曲的藉口啦。这样说来， GESCOM 算是一个群体名称。基本上我们两个跟不是朋友的人没办法作音乐，就算对方是优秀的乐手也不行。因为我们没有音乐知识，跟不懂音乐知识的人反而比较好。」

像 Funkstrung 或 Push Button Objects 这些团体，不时会有人说他们是 Autechre-follow，你们跟他们有来往吗？

「Funkstrung 已经没来往了，PBO 还有。以前我们跟 Funkstrung 算朋友，不过维持不久就是（笑）。我满想看他们做点更像他们自己的东西呀，他们还没有什么完全独门的声音呐。我实在不太想谈 Funkstrung，要用我的 digital delay 的话，马上就可以作出他们的曲子来（笑）。」

你们的乐风在欧美会用 IDM（Intelligent Dance Music 聪明舞曲）称呼。在日本这名词并不太流行，不过你们恐怕也不希望被当作其中心吧。如果你对 IDM 有任何想法的话，不论是肯定或否定都请谈谈。

「我已经完全搞不懂这词的意思了。之前还觉得好像懂，现在已经都搞不清楚了，也不知道人家拿来解释 IDM 的 " 聪明音乐 " 究竟是啥（笑）。我们一直都不把这词当一回事，其实不会真有人符合这词的。我们觉得我们的东西是不能被归类的，有阵子有人用 " rogue techno " 来称呼，当然，这词也没人在用了。我觉得 IDM 这个想法本身就让人很不舒服，英国年轻人没人在用这个词。Electronica 还满常有人用的，可现在玛丹娜也算进 electronica 里，这词也就被敬而远之了。IDM 的 mailing-list 大约有一千人在里面，我在两个月前加入这个 mailing-list，但马上就被除名了（笑）。关于 IDM 我知道的就是，这 mailing-list 一千人中大概有六百人，自己发行唱片、用假名发起自己唱片的论争、自我吹捧、自我宣传这样。我朋友在 IDM 网页上会写一些乱七八糟的东西，但乐手干这档子事就太蠢了。」

你们都是在网路上浏览吗？

「是 IDM mailing-list 会定时寄 E-mail 过来的关係啦。那世界满莫名其妙的，我们也懒得管它。不过世上真的有这些个家伙存在，也实在满不可思议的。」

-完-



現場
回放


出神 · 上海

出神 · 上海

新北京新聲 · 大山子

新北京新聲 · 大山子

中國聲音小組 · 杭州





中國聲音小組 · 杭州

新北京新声

我参与第一届大山子艺术节，是2003年底。那时侯已经为2004年4月开始的活动写好了方案——把整个798艺术区看作一个整体，从时间和空间上安排许多相互关联的声音/音乐活动和装置。

然后就是第二届。但还没到2005年，我已经联系好了去甘南拉卜楞寺研究藏密喉音的事情，时间早早定了，3月中到5月中。只能赶上艺术节的尾声了。于是写了一个方案给组委会，请美好药店的小河来操作，又发了邮件给白糖罐的老羊、2pi的李剑鸿和观音的艺人718，请他们帮小河完成前期的筹备。我回来可以帮点小忙，然后直接参加演出。

方案是关于声音表演的。第一届大山子艺术节本身就有声音主题的艺术展览，但坦率地说，太过粗糙，而且有太多打算和声音有一腿但又不具备听力的行为艺术家参与。在当代艺术圈子里大搞声音艺术，时机还不成熟，再加上没钱——组委会也知道，音乐圈出身的我们有少花钱多办事的传统——所以这个方案就限制在单纯的声音现场上，没有装置、行为、互动、媒体……按照一个本分的原则，也没有嗑药让大伙亢奋起来，非得请大腕，搞一个爆炸性的巨型活动。北京的实验音乐、声音艺术有什么样的生态，就让它呈现出来，如此而已。

名单里有张荐、武权、王凡、颜峻、718、李剑鸿（杭州）、兰州噪音协会（兰州/北京）、林志英（广州）、王长存（大庆）、Jackson Garland（美国）、Eegene Martynec（加拿大）、Marqido（日本）。前5个都住在北京，是观音唱片的艺人。然后是我着迷的“精神性音乐”的代表李剑鸿、长期在圈外的兰噪，和两个有前途的新人。Jackson是北京一支新的后摇滚乐队RandomK的成员，去年在13俱乐部演出时，卷头发Jon介绍的，他和我一样喜欢喉音，最近还去了图瓦旅游。Eegene老头是电子原音高手，擅长实时互动，住在北京已经有一段时间了，今年一月还参加了我们在昆明、大理做的一系列演出。Marqido是孙大威转过来的，自己找上门来想演出，属于自费旅行巡演的那一类，这两年我接待了越来越多的这类音乐家。

王长存来不了。比利时的C-Drik能来，我离开北京前他住我家里，5月又回来了。他是西欧breakcore、power noise的核心艺人之一，也是多产的噪音、实验氛围和电子原音艺人，正在进行密集、长时间的东南亚自费巡演。没能邀请北京的其他艺人，外地的也只能请几个，至于老外则没有一个需要付路费——北京实验音乐场景及其延伸，就是这个样子，各种背景、各种关系、各种网络，从未全体到场，又不断交织互动，最后聚合成新声。当然，我是把偶尔来北京演出的外地艺人也当作这个场景的一部分了，正如2pi音乐节的艺人，可以视为杭州场景的一部分特殊形态。

还没回北京，就听说了大山子艺术节的热闹。其间创造了一天之内6家艺术空间开张的记录。民谣节轰轰烈烈，王磊+崔健的演出也标志着老将进入新时代。夏天到了，北京越来越热闹，刚从拉卜楞回来的我还有点不适应了。但声波在空气中振荡着，没有什么不在振荡着，得观察，得行动。演出定在5月21号下午4点，头一天，我在无名高地定了场子，请大家一聚，小小演一下，好好聊一聊。那一天，又发明了一个概念——以后不要请客吃饭了，改请客演出。演出是交流，主办人是皮条客，观众都随喜，这样的生活方式挺好。当晚，兰州噪音协会的演出是印象最深的，他们已经两年没有演出了。一个瘦子，两个更瘦的瘦子。一直在互相说话，完全是化学试验的架势，周进抱着吉他玩了很长时间Van Helen的点指，别峰在后边做调变处理……还有红衣Marqido，像一个全神贯注的小孩，用最简单的方式操作笔记本，用模拟时代的激情控制数字的声音。

第二天，外来人口们从暂住的各个朋友家出发，和本地人口们在798工厂的南门空间会合。观众不多不少，前后来了100多，始终保持着几十个，最后结束还有十来人。像所有的大par一样，门口坐着一圈一圈的，小饭馆在忙着炒菜，中意混合的美女嬉皮杂耍队也在门口玩（我管她们叫“风火轮”小组），美眉们打扮得花枝招展，各种怪人先后闪现。演出一直到12点才结束，连刚刚从Mutek音乐节赶回来的张荐都没耽搁。要说有什么问题，那就是艺人和调音师之间的沟通，老矛盾了，调音师怕烧音箱，于是拼命往下拉音量，艺人只好拼命提高，这边又拉下来，结果李剑鸿很郁闷地提前结束，C-Drik则愤怒地冲到调音台前质问……也不知道压限器是干什么用的，反正调音师明显对音量变化没有感觉，动推子像在踩油门换档……而小河始终是从容的，忙碌而不见着急，一边调节矛盾，一边指挥着灯光，结果那天所有的照片都好看得不行。

没有大腕，也没有能力做更好的宣传，我决定就这样，把小活动长期做下去，交流、试验、培养生态。6月底，我们就有了“水陆观音”，每周二在汽车电影院两个好朋友酒吧的系列活动；8月中，南门空间会正式开张，可以安排一些正式的演出；还有越来越多的声音艺术展览和音乐节，越来越多的自费巡演，越来越多的小圈子及其交集……

后来，组委会说要印一个画册，我就写了下面的话：

“北京新声”曾经是一本书的名字。8年前，欧宁邀我，在这个题目下发掘了流行音乐文化的最前沿。那个时候的北京，是激动的，新鲜的，空气里振荡着摇滚和另类的声波，而我和我的朋友们，也同样把自己的生活看成了一场奇迹。

时间过的不算太快，中国摇滚乐已经离开了地下/独立文化，我的阵地也转移到了实验音乐和声音艺术上。一个新的场域，依然是体制外、亚社会、新语法，依然是沉默着传递的星星之火，依然是最单纯的创造的快乐。两年的时间，中国的实验音乐和声音艺术终于演变成了一个网络，像德勒兹和瓜塔利描绘过的蔓延着的根茎，在不可见的空间形成了完备的生态。

地下文化的行动主义在继续发挥作用，新的技术和传统的精神正在相互编码，作为艺术，它却从来没有染上那个圈子的学术/商业病毒，国际性的交流也给了我们更准确的参照系……北京仍然是新的，因为生活滋养着听得见和听不见的声波，奇迹属于孩子一样聆听着的人们。

颜峻



白糖罐

预约店话：010-62573351
营业时间：13：00--21：00（其他时间请勿打扰）
地址：清华西门北200米水磨新区3号/“无处不在洗头房”旁胡同内
店邮：sugarjar@wenhuazhuanbo.org
老羊［13811484684｜QQ:108063972｜whzb_ly@hotmail.com］
http://www.wenhuazhuanbo.org/baitangguan.htm

四季
春・王长存
夏・金闪
秋・SIC
冬・钟敏杰
artscope
2 x CDR

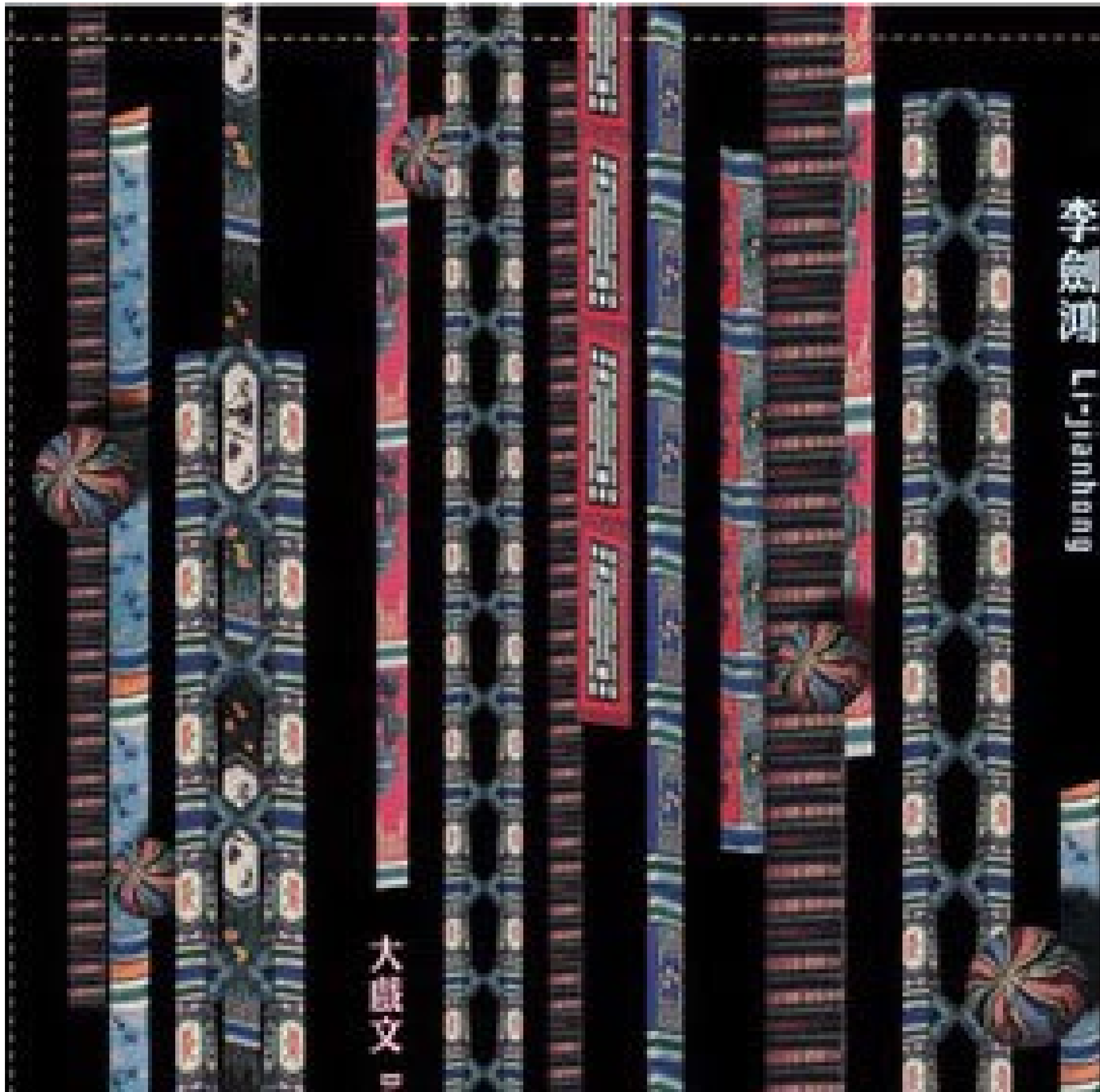
Probe Works
钟敏杰
stumble records



壹
林志英
stumble records

For those time
without sound
钟敏杰
stumble records

注：以上唱片正在白糖罐出售



李剑鸿《大戏文》
Li-jianhong《Drama Script》
第二层皮唱片（2pi records）

大戏文

这张唱片原本是2004年年底法国地下厂牌tiramizu预约的一个创作计划，原先预约的是以一张以电视机杂讯为音源的唱片，但做到一半觉得不是很理想，就改作目前这种形式。而以吉他创作的形式对我来说，首先要考虑的是如何做一张完全与《在开始之前，自由交谈》不一样的唱片。我喜欢《在开始之前，自由交谈》，但我不可能再去做一张类似的作品，因为这也不是一个系列作品。
于是就有了做《大戏文》的最初想法。
当初的想法是做一张结合农村做大戏的那种大喜大悲的情节、以及参合一些丧葬文化因素在内的吉他噪音。因为对我自己来说，那些东西已经是根深蒂固了，表达起来也相当地自然。于是断断续续大约花了近一个月的时间，基本完成了儿时印象中的那一出出大戏。但在后来反复聆听的过程中，慢慢地我发现那东西有点过于形式化了，整体性也不是很强。其实对于一些已经成为记忆的东西无须太具象的去呈现出来，化作为一种情绪可能会更完美。考虑之后，决定删了所有音轨重新再做。没想到在接下来的过程中却异常顺心，年前熬了几个通宵就录完所有素材，趁着回家过年的这几天就混缩出来了。
《大戏文》原本共有12首作品，70分钟的时间，但在做母盘的时候却一直出问题，可能是容量过大了，所以最终删去了一首。
虽然之前的那个版本更接近《大戏文》的字面含义，但很高兴，《大戏文》最终出来的是现在这个版本。从一个作品来说，我更喜欢现在这个，而且Cool多了。

李剑鸿





PNF/Torturing Nurse - Splittail

很高兴能和Torturing Nurse合作出一张Split CD。这令我回想起十三年前PNF准备首張专辑时的情形。现在Torturing Nurse在中国大陆有点像当年PNF在香港的处境，就是一切都必须是DIY式的。

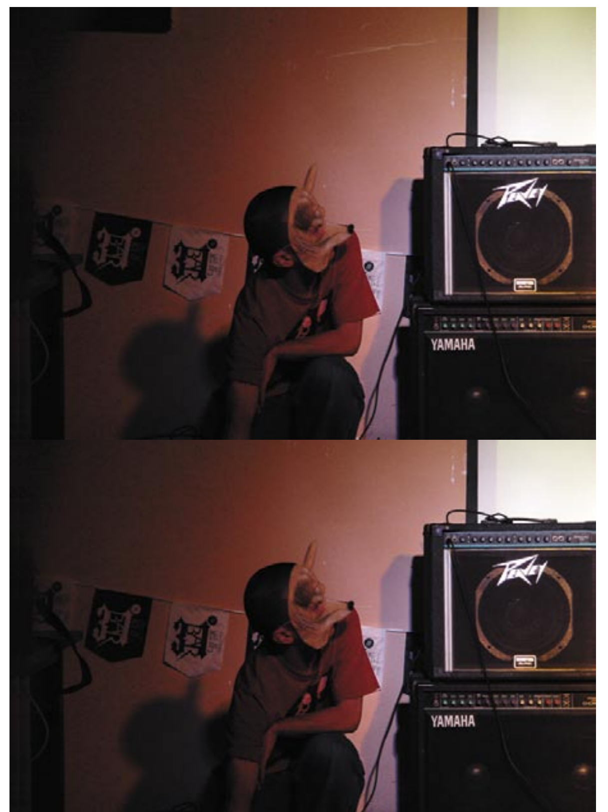
在这張专辑里面，PNF的作品是一些之前没有发表过的旧作，我只是重新做了一下母带处理。Torturing Nurse的这首现场录音，比起我们当年强了许多。当年的声音都是用最原始的乐器创作出來的，不过那时还用上了大量的唱盘。当時缺乏好的器材做母带处理。现在处理后的曲目音色更能体现最初PNF的想法了。

我用了Protools TDM外挂软件，Wave Gold的Master X和一些外置EQ來做母带处理。Master X給了处理工作很大的便利并且缩短了工作時间。也就是说，如果全是外置硬件来做后期，需要花上很多天时间，现在用数码处理，我只用了六个小時。

李劲松

这是香港上世纪90年代的老牌工业团体PNF(Past,Now,Future)和中国大陆的新晋噪音乐队Torturing Nurse首次合作的Splite合辑。

特别包裹包装，手写编号200套，每套零售30元人民币，请发Mail To:Junkyyy@Hotmail.com
Shasha_Records@Hotmail.com
或者直接给我们留言：
http://www.noishanghai.org/nb/yybbs_ii.cgi





“FEEDBACK”制作小记

去年二皮音乐节之前，我做了几张打印封面的CDR选辑，包括我的“mixer solo/circuit burnning”和“roi-toi-noi”，以及hetleveiker的“tent”（也加了SBB演出的现场录音在后面），原想在二皮演出的现场卖一些，但实际上在演出之前就全送完了。现在发行的“feedback”当中，“pan your dora#2”来自“roi-toi-noi”，“cirbient”来自“circuit burnning”；bonus track是一个用鼓机和mixer feedback制作的老作品，用wavelab做了master；还有今年初一个6分多钟的录音，其他都是来自“mixer solo”了。

“pan your dora#2”用了朋友送的一个坏掉的爱华电唱机（换了个8块钱的唱针），唱针随机撞击撒在唱盘上的小金属块、螺杆、螺帽，当中改变唱针或杂物的位置，还有就是串了效果器的mixer feedback，这些声音在整个过程中会相互影响，不可预计的声音才是最令人欣喜的。

“cirbient”的主要音源来自一台琴键坏掉的电子琴，没有改装电路，只是用电线两头接触电路板上的任意焊点，也可以用手指，电阻不同吧，我在地板上折腾了很长时间，觉得蛮好玩的。

“mixer solo”的所有作品都产生于同样的配置：串了art fxr效果器的mixer feedback（通常演出我是串两个单块效果器：DOD GRUNGE+中国摇滚兵工厂老马做的GT2，art fxr有点重，又太宽，不好拿）和接触式MIC。

ronez



即將開通。



http://www.chinesenewear.com/



中 国 声 音 前 线 • 二 零 零 五 年 九 月 • 一 号 刊

下回
再見

studio de-feel
artscope
CHINESE NEW EAR

联络:1980217@gmail.com